

LA CENSURA CINEMATOGRAFICA EN ESPAÑA Y EN PORTUGAL: UNA PRIMERA APROXIMACIÓN

ANA BELA MORAIS

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Este estudio se enmarca en un proyecto de investigación con el título: “Censura y mecanismos de control de la información en el cine y en el Teatro antes, durante y después del Estado Novo”. Es una investigación financiada por la Fundación para la Ciencia y Tecnología portuguesa.

Nuestro enfoque es un abordaje comparativo sobre la censura al cine en Portugal y España. La cuestión que planteamos es:

¿Cuáles son las diferencias y las similitudes entre los regímenes censorios? Esta es la principal cuestión a que intentaremos conocer y explicar.

Ante todo y para allá de estudiar los procedimientos de la censura durante el Estado Novo y el Franquismo, nos proponemos estudiar y analizar la jerarquía de las prohibiciones: cuáles eran las temáticas más censuradas y qué criterios aplicaban las comisiones de censura en ambos países.

En Portugal la Comisión estaba dependiente directamente del SNI (Secretariado Nacional de Información) y era constituida por una decena de censores momeados pelo Presidente del Consejo que visionaban y sancionaban (o non) todas las películas e otros espectáculos públicos. Pero, tal como en España, también en Portugal toda la producción destinada a las pantallas tenía que superar el visto bueno de los censores. Así, uno de los principales objetivos será indagar, a través de un estudio pluridisciplinar de las mentalidades y del contexto socio-político y cultural, si existía o non semejanzas entre lo modo de censurar las películas nacionales y extranjeras por parte de los dos países.

En verdad, en el año de 1935, tras el intermedio del Secretariado de la Propaganda Nacional (que después se llamará Secretariado Nacional de la Información, de la Cultura Popular y de lo Turismo), el estado portugués empezó a producir un cine nacional, y simultáneamente, a censurar-lo. Lo mismo sucedió con las películas

extranjeras. Todavía, la primera indicación de existir una censura cinematográfica en Portugal data de 1919, producida por la Secretaría de la Guerra, 1ª Dirección 4ª Repartición, haciendo alusión a un decreto de 1917 (Dec. nº 3354, de 10 de septiembre de 1917).¹

Mientras en el caso español, la censura empezó mucho más temprano: en el año de 1913, más precisamente el 19 octubre, si a tornado oficial tras una decisión del gobernador de Barcelona. A partir de 1921 si a tornado tan rigurosa que el historiador Juan Antonio Cabrero afirmó que: “ella llegó al punto de poner en peligro el propio cine.”² Las autoridades franquistas pensaban que el cine tendría una influencia determinante sobre la difusión del pensamiento y la educación de masas. La nueva orden moral, inspirada por el fascismo, el nazismo e, también, por el Vaticano, la Falange e el ejército, impuso un código de censura que victimó, sobretudo, las películas extranjeras – y, de entre ellas, las americanas.

Después de 1939 la España quedaba dividida entre los que vencerán y los vencidos. Esta será quizás una idea que quedará indispensable para comprender los sucesivos códigos de censura en marzo de 1941, noviembre de 1942, junio de 1946, febrero de 1963 y febrero de 1975.

Cuanto al funcionamiento de la censura era constituido por dos momentos, tanto en Portugal como en España: la censura previa sobre el guión y la censura definitiva después de haber terminado la película.

Los temas interdictos en los dos países ibéricos incluían: la representación de las alegadas perversiones sexuales, el aborto, el alcoholismo, el suicidio, el adulterio, la presentación sin respecto de la religión y sus prácticas, la violencia como solución para los problemas sociales, la prostitución y el criticismo a todas las instituciones y a la ideología nacional.

Según el testimonio oral de Lauro Antonio, un director portugués, las cuestiones eróticas, han empezado a intensificar-se, en Portugal y en el mundo, durante el período marcelista portugués (1968-1974). En Portugal los censores cortaban cenas eróticas / amorosas, pero cortaban sobretudo cuestiones políticas, relacionadas con el socialismo y el comunismo. Este director portugués considera que en España ha sucedido lo inverso: la cuestión erótica si ha acentuado cada vez más en España, reprimiendo-se mucho más esa temática do que la cuestión política.

¹António, *Cinema e censura em Portugal*, 16.

²Jean-Luc Douin, *Dictionnaire de la censure au cinéma*, 150.

Un aspecto marchante de la censura española franquista era la existencia de una voluntad superior que recusaba toda otra interpretación de la historia reciente que no fuera la suya misma. Por eso, el cine español no podría nunca mostrar la guerra civil representada según el punto de vista republicano. Lo mismo sucedió en el régimen del Estado Novo, en Portugal: los cineastas portugueses tenían que se restringir a la representación exclusiva de temáticas convencionales, evitando toda la alusión a las realidades sociales. En el tiempo de Marcello Caetano, por ejemplo, todas las películas que abordaban el tema del ultramar han sido censuradas.

En el caso español el director Luis García Berlanga ha sido uno de los más (sino lo más) censurado por la dictadura franquista. Los amores adolescentes de *Novio a la vista* (1954), la ironía hacía la religión en *Los Jueves, milagro* (1957), diez guiones recusados, duce cortes en la película *El verdugo* (1963) son algunos ejemplos de sus problemas con la censura franquista. El hecho de mostrar un burrito haciendo pi en su sketch de *Les quatre vérités* (1964) ha conducido a graves problemas en el Consejo de Ministros. Según la Comisión de Censura: ¿quién podría ser verdaderamente este burrito incontinente, sino alguno político realmente doliente de la próstata? El ministro Carrero llegó mismo ha protestar junto a Franco respecto a este asunto.

La película *Viridiana* (1961), de Luis Buñuel ha sido otro caso muy grave de censura: toda la película podría ser objeto de apuntes por la parte de los censores pero la última parte de la película ha sido mismo víctima de un pedido de modificación. Buñuel la transforma muy hábilmente de modo que se subentiende un *ménage à trois*, precisamente en cuesta línea de diálogo: “Ya sabía que acabaría jugando al tute con mi prima Viridiana.” En castellano la expresión popular “jugar al tute” significa “hacer amor”. Pero el mayor escándalo sucedió cuando la película ha recibido la Palma de oro en el Festival de Cannes: todos los documentos administrativos que atestaban la existencia de la película han desaparecido; llegamos así a “una situación totalmente absurda: la inexistencia de una película española señalada por uno de los más prestigiados realizadores españoles, saludada en todas las partes del mundo como una obra maestra, pero sobre la cual no existe oficialmente ningún trazo de que exista.”³

En Portugal la película *Vidas sem rumo*, de Manuel de Guimarães (1956), ha sufrido innumerables cortes por representar un barrio pobre de Lisboa, con una grande influencia del neo-realismo italiano. La película de Faria de Almeida, *Catembe* (1965),

³ Ibid. 153.

semis-ficción, semis-documentario acerca de la colonización portuguesa en Mozambique, ha sido gravemente mutilada y, por fin, prohibida la suya exhibición.

Por esta razón, los cineastas de los dos países ibéricos han comprendido el mensaje, empezando a contornar la censura recorriendo a la metáfora, más que enfrentando explícitamente los censores.

En los dos países la censura encera un carácter profundamente arbitrario, como se puede comprobar por decisiones completamente aleatorias. Por detrás de esas decisiones acercamos-nos del modo de pensar de los censores acerca del público que juzgaban infantil y mayoritariamente inculto. En el código español de Febrero de 1964, una disposición a previsto que los censores tenían el poder arbitrario de “libre interpretación”, que podrían “resolver casos no previstos y proponer las modificaciones que considerasen oportunas.” Como refiere Neuschäfer: “Las leyes de prensa de 1938 y 1966 legitimaron la censura. Sin embargo, nunca existieron criterios objetivos ni normas concretas de aplicación; tal vez ni siquiera podía haberlas. En la práctica, la censura se orientaba de acuerdo con unos cánones que permanecieran invariables durante las casi cuatro décadas de la dictadura de Franco.”⁴ Lo mismo se aplica a lo que sucedió en Portugal durante el Estado Novo. En seguida lo referido autor jerarquiza los cánones que parecían orientar la censura: “1. ¿Choca el proyecto presentado con las buenas costumbres, sobre todo con la ‘moral sexual’, es decir, con la ley de la pureza de la venerable opinión? 2. ¿Repugna al dogma católico u ofende a las instituciones religiosas y a sus servidores? 3. ¿Socava los principios políticos fundamentales del régimen? ¿Ataca a las instituciones o a sus colaboradores?”⁵ La prioridad y la orden de estas preguntas estándar se modificaron a lo largo de los años, pero se mantuvo su validez básica.

Ambos los países tenían un cine oficial. En Portugal existen dos películas de propaganda política; António Ferro, director del Secretariado de la Propaganda Nacional, escribió el mismo el guión de una película oficial glorificando el golpe de Estado de 1926 que ha conducido al General Carmona a interpelar Salazar para que el ordenase las finanzas del Estado: *A revolução de Maio*, de António Lopes Ribeiro (1937). La otra película es *O feitiço do Império* (también de António Lopes Ribeiro, 1940). La mayoría del cine producido en Portugal estaba de acuerdo con las virtudes del Estado Novo, pero no era de propaganda: este es el caso de la película *Pateo das*

⁴ Neuschäfer, *Adiós a la España eterna*, 49.

⁵ Ibid. 49-50.

cantigas, dirigida por Francisco Ribeiro (1942), por ejemplo. Existían documentarios de carácter propagandístico pero no propiamente películas ficcionales (solamente las dos mencionadas arriba).

Según el testimonio de lo realizador António Lopes Ribeiro, dado en una entrevista en que tenía ya una edad mucho avanzada (“Conversas em família com Nuno Rogeiro”, in *O Diabo*, 22 de septiembre de 1992), cuasi afirmaba que “Salazar era un cinéfilo...” En esa entrevista habló de las sesiones que él y António Ferro organizaban de propósito para Salazar en el Círculo Eça de Queirós, diciendo: “Él no tenía tiempo para ver las películas extranjeras, pero las portuguesas las veía todas. Y las veía porque las quería ver.”⁶ Añadió en esa entrevista o cuanto Salazar se interesaba por lo cine en cuanto fenómeno público, refiriendo: “[Salazar] visitó varios estudios, y para que lo cine portugués prosperase, adopto una medida hoy olvidada: nosotros non pagábamos derechos de película importada de 35 mm, tal como los profesionales de cine no pagaban cualquier especie de imposto.”⁷ De este modo, podemos constatar que Salazar (bien como Marcello Caetano después) consideraba el cine como una forma increíble de difusión de ideas y, por esa razón, el Estado Novo lo ha utilizado muy hábilmente en su propaganda, tras cineastas como Antonio Lopes Ribeiro o até Leitão de Barros.

También Alberto Gil habla de pocos testimonios que quedan de las sesiones de cine reservadas a Franco, que cuentan “que el dictador, siempre discreto, expresaba su desagrado con una leve tosecita. Poco más se sabe sobre los gustos y debilidades de Franco, salvo que era un apasionado cinéfilo. Y que mientras en la obscuridad de la sala apenas exteriorizaba su disgusto con un mínimo golpe de tos, puso en marcha una de las maquinarias censoras más implacables, extensas y arbitrarias del siglo XX.”⁸

Por su parte, el sistema español fornecía los medios para favorecer la producción de películas favorables al régimen. Las películas de interés nacional, que encarnaban la ideología franquista, defendían la propagación de la fe católica o que exaltaban la historia eran subvencionadas y protegidas. Películas como *Cerca de la Cuidad* (Luis Lucia, 1952), *La Guerra de Dios* (Rafael Gil, 1953) o *Un día perdido* (José María Forqué, 1954), son algunos buenos ejemplos.

Pero el doblaje es probablemente la mayor diferencia entre la censura portuguesa y la española. En el caso portugués, la práctica de la legendagen permitía controlar la

⁶ Torgal, *O cinema sob o olhar de Salazar*, 34.

⁷ Ibid. 35.

⁸ Gil, *La censura cinematográfica en España*, 9.

traducción, lo que no sería posible se había sido institucionalizada la doblaje, que ha sido únicamente impedida por las deficientes condiciones técnicas de lo país – no existían laboratorios suficientes que permitiesen una constante e rápida doblaje de cerca de cuatrocientas películas que estrenaban anualmente en salas portuguesas.

En Portugal cuando se trataba únicamente del corte de legendas, esos cortes eran indicados en la lista de legendas y la suya traducción non se hacía, o que originaba, por veces, en películas de lengua extranjera, largos excretos de diálogos sin cualquiera tipo de legendagen, o que justificaba, muchas veces, justos protestos de lo público. Por veces lo espectador versado en lenguas conseguía entender lo dialogo original – lo que muestra que los cortes eran dirigidos, sobretudo, a bajos escalones sociales. Todavía, cuando se trataba de películas de lo director sueco Ingmar Bergman, por ejemplo, longas tiradas legendadas eran cortadas y solamente uno o otro turista o el personal de la Embasada Sueca podría comprender lo que decían las personajes.

A pesar de todo, las películas no eran traducidas tal cual, pero su lenguaje era suavizado para que pudiesen ser exhibidas. Algunas palabras y expresiones quedaban por traducir, mientras que otras eran substituidas por equivalentes más dulces. Un ejemplo de esto es el proceso de la película *Rosie (Los milionários)*, datado de 11 de marzo de 1969, dirigido por David Lowelbrich. En cierta parte de la legendagen traducida con el guión de la película, el traductor risca “eres una cabra” e substituí por “eres una bellaca”. El traductor substituí siempre el tratamiento de la segunda persona de lo singular por lo de la segunda de lo plural: el “tu” por el “usted”. El traductor se llamaba José Maria Marques da Silva.

En España las personajes de películas extranjeras, decían, gracias a la doblaje, o que la censura de ese país quería. El doblaje conducía muchas veces a efectos mucho más perversos do que aquellos que se pretendían prohibir. Ejemplo de esto es la película *Mogambo* (de John Ford, 1953) en la cual el casal – Donald Sinden / Grace Kelly sí han transformado en hermanos, facto que los tornaba incestuosos sí atendremos a las imágenes de los dos juntos... También en *Senso* (de Luchino Visconti, 1954), el marido de la protagonista, más viejo que ella, se ha transformado en su padre, lo que torna sus sentimientos celosos y desconfiados mucho sospechosos en relación à su pretensa hija enamorada por el guapo oficial. En lo film *Muerte a Viena* (de Luchino Visconti, 1971), los censores hicieran dijere a Gustav von Aschenbach “hijo mío” à Tazio, en lugar de “ti amo”.

Por razones económicas las coproducciones originaran versiones dobles de las películas: una para ser visionada por los españoles, más rigurosa e otra, más liberal, para exportación. En Portugal la censura a las películas nacionales era mucho más rigurosa que la ejercida a las películas extranjeras, inclusive varias películas eran estrenadas en Lisboa y Porto de una manera, y pasaban después pela provincia debidamente censuradas en otras cenas, porque consideradas impropias para el poco esclarecido público provinciano.

No que toca a la evolución de la censura, tanto en Portugal como en España la situación es idéntica: esa evolución se caracterizó más por las contradicciones y vaivenes que por la permanencia en un *status quo*. En los dos países suele admitirse que la censura en su principio se aplicó con el máximo rigor. En el caso Español debido a concretizarse en la etapa inmediatamente posterior à la guerra civil, como consecuencia de la ley marcial; en seguida fue cediendo lentamente y, cuando Fraga, a partir de 1966 fue nombrado ministro de información, no es verdad que inició una “apertura”, promulgando una nueva ley de prensa. Según investigaciones como las de Gubern, esa supuesta “apertura” y liberalización fue un mito. Lo mismo ha sucedido en Portugal: cuando Marcello Caetano substituí Salazar en la Presidencia del Consejo de Ministros, algunas primeras medidas más liberales inducirán a pensar que la censura había terminado, pero este primero período, denominado por algunos como “Primavera Marcelista”, ha sido un equívoco...

Podemos así concluir de esta primera aproximación que, a pesar de las semejanzas entre la censura cinematográfica portuguesa y la española, pocos países atingirán un grado de censura tan triunfante y rigurosa como a de la España sobe el dominio franquista. Este sistema censorio que, como observamos arriba e también ahí semejante al portugués, estaba leño de contradicciones, asentaba en tres fuerzas políticas: el ejército, el clero y la aristocracia terrateniente. En ambos los países ibéricos, la censura y sus especificidades arbitrarias, que dependían más de las circunstancias locales que de una reglamentación codificada, era favorecida por lo analfabetismo de una grande parte de la población, hasta mucho tarde. En el caso español podemos pensar que se ha desarrollado segundo los reflejos alimentados por una longa tradición inquisitorial.

Quizás este fragmento de lo diario de Goebbels servirá como metonimia de una idea común a todos los regímenes autoritarios e dictatoriales, incluso Portugal y España: “(...) Yo a dado ordine para que, de momento, los franceses produzcan apenas

películas ligeras y vacías, y, se posible, estúpidas. Pienso que los franceses se han de contentar con eso. No es necesario desarrollar suyo nacionalismo.”⁹ – Considero que es muy importante no olvidar que un día muchos pensaban así acerca de nosotros.

Fuentes de archivo:

Archivo Nacional de la Torre del Tombo en Lisboa: Fundo de los Procesos de la Dirección General de los Servicios de los Espectáculos; procesos de la Censura al cine: 1968-1971.

Entrevistas:

Entrevista hecha a lo director portugués Lauro António, por mi misma, en Lisboa a 24 de julio de 2011.

Bibliografía consultada:

Alberto Gil, *La censura cinematográfica en España* (Barcelona, Bogotá, Buenos Aires (...): Ediciones B / Grupo Zeta, 2009).

Jean-Luc Douin, *Dictionnaire de la censure au cinéma. Images interdites* (Paris: Quadriga /PUF, 2001).

Lauro António, *Cinema e censura em Portugal* (Lisboa: Biblioteca Museu República e Resistência, 2001).

Luis Buñuel, *O meu último suspiro* (Lisboa: Distri Editora, 1983).

Hans-Jörg Neuschäfer, *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo* (Barcelona, Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores y Anthropos Editorial del Hombre, 1994).

Román Gubern, *Un cine para cadalso: 40 años de censura cinematográfica en España* (Barcelona: Euros, 1975).

⁹ António, *Cinema e censura em Portugal*, 27.

Luís Reis Torgal, *O cinema sob o olhar de Salazar* (Lisboa: Temas e Debates, 2001).